



# Música popular y marchiña en la Fiesta de la Primavera y otros espacios festivos de la Región de Valparaíso desde una perspectiva histórica

Popular Music and Marchinha in the Spring Festival  
and other Festive Spaces in the Valparaiso Region  
from a Historical Perspective

ALEJANDRO GANA

Università degli Studi di Palermo, Italia

*alejandro.gana@unipa.it*

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1884-643X>

**| Abstract:** The musical connection between Elías Zamora, a cueca percussionist from Valparaíso, and Héctor Duarte, a historic “murguero” of the San Antonio Carnival, centered around the “marchiña de carnaval”, prompts the question into how this popular Brazilian rhythm became established in Chile between the 1940s and 1960s, in musical formations such as murgas and comparsas, which performed at the Fiesta de la Primavera, or in places of entertainment and social gathering. The social entrenchment of this urban festivity and the musicality of its troupes, as well as the processes of identification with globalised cultural practices and uses, are subjects analysed in the article, which are also relevant to the current discussion on festive history and “bohemia” music in Valparaiso.

**Keywords:** Popular music; Spring Festival; Carnival; *Marchinha*; Valparaíso.

**| Resumen:** El nexo musical entre los cultores Elías Zamora, percusionista de cueca de Valparaíso, y Héctor Duarte, histórico murguero del Carnaval de San Antonio, en torno a la marchiña de carnaval, lleva a la pregunta respecto a cómo este ritmo popular brasileño se instala en agrupaciones musicales como murgas y comparsas entre las décadas de 1940 y

1960, las cuales se presentaban en la Fiesta de la Primavera, y en lugares de diversión y encuentro social. El arraigo social de esta fiesta urbana y la musicalidad de sus agrupaciones, así como también los procesos de identificación con prácticas culturales globalizadas, son temas analizados en el artículo que tienen también relevancia en la discusión actual sobre la historia festiva y sobre la música de la bohemia en Valparaíso.

**Palabras clave:** Música popular; Fiesta de la Primavera; Carnaval; Marchiña; Valparaíso.

## INTRODUCCIÓN

Elías Zamora (1931-2018) fue un músico popular y percusionista del género “cueca” de la ciudad de Valparaíso, en Chile, quien además recibió el reconocimiento de cultor de la Música de la Bohemia Tradicional de Valparaíso por parte del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural en 2016. El “tío Elías” Zamora dejó un importante legado a través de la transmisión oral, como es descrito en el libro biográfico *Cueca en Valparaíso. La vida de un cultor porteño*, de Martínez, Zamora y Rivera (2014). El testimonio sobre la primera agrupación musical del Elías Zamora abre una línea de estudio no explorada sobre la historia de lo festivo en Valparaíso y de sus agrupaciones festivas y carnavalescas a mediados del siglo xx.

Por su parte, Héctor “Tito” Duarte es un histórico percusionista y “murguero” del Carnaval de San Antonio<sup>1</sup>, evento heredero de la “Fiesta de la Primavera” de mediados del siglo xx. Las coincidencias musicales entre las descripciones históricas de Elías Zamora y Héctor Duarte, sobre ritmos de origen brasileño como la marchiña, en ámbitos festivos en ambas ciudades, genera la pregunta: ¿bajo qué dinámicas culturales se inserta este género de música popular de origen brasileño en espacios festivos como la Fiesta de la Primavera y la vida bohemia, interpretado por murgas y comparsas, en el contexto del Chile urbano de mediados del siglo xx, específicamente en Valparaíso y San Antonio?

Para abordar esta pregunta este artículo propone al inicio un debate en torno a los conceptos de música popular, heterogeneidad e hibridación cultural, y una reflexión sobre la ruptura festiva y carnavalesca con lo cotidiano en el contexto de Valparaíso y San Antonio a mediados del siglo xx. Posteriormente, se desarrolla una revisión histórica a la Fiesta de la Primavera en Chile, como espacio de encuentro, expresión escénica y musical. Aquí el énfasis está puesto en el carácter popular de la fiesta, en los procesos reflexivos respecto de la cotidianidad social expresados en discursos y escritos, así como en la musicalidad y performatividad de sus murgas y comparsas en espacios festivos en Valparaíso y San Antonio.

Luego, se presentan los relatos de Elías Zamora y Héctor Duarte, quienes se insertan en el marco de la Fiesta de la Primavera y la vida bohemia, describiendo su

<sup>1</sup> San Antonio es una ciudad puerto que se encuentra a 84 kilómetros de Valparaíso, que es la mayor ciudad portuaria del país.

participación en murgas o comparsas, así como los ritmos, instrumentos y lugares de presentación de los grupos que estos dos cultores integraron durante su juventud. Ambos coinciden en señalar que la marchiña era un ritmo masivo a mediados del siglo xx y que tenía un carácter popular y alegre.

Habiendo descrito el contexto festivo y social de los dos cultores analizados, el artículo profundiza en la marchiña, ritmo que tanto Zamora como Duarte mencionan entre los utilizados en las agrupaciones festivas de sus inicios, para comprender por qué este género musical era utilizado en Chile en ese periodo, para describir su carácter popular y masivo, y para delinear su trayectoria de difusión en el contexto de la cultura de masas. Se analiza entonces el origen de la marchiña en Brasil, su surgimiento en el contexto del carnaval de Rio de Janeiro, como un género de música popular que luego logra expandirse por distintas ciudades de América Latina, a través de los medios de difusión y comunicación del periodo, para posteriormente ser incorporado como un ritmoailable en el contexto de la vida bohemia y en actividades festivas y carnavalescas en Chile. Este proceso es analizado en relación con los fenómenos de masificación y comercialización de la música popular, de hibridación y de heterogeneidad cultural presentes en el Chile urbano de mediados del siglo xx.

Finalmente se reflexiona sobre los procesos de identificación e hibridación cultural que se desenvuelven en el período en estas ciudades portuarias, altamente urbanizadas, los cuales se traducen en la adopción, asimilación y recreación de usos y prácticas culturales, entre ellas géneros de música popular provenientes de otros países de la región que se insertan en espacios festivos y bohemios, como la marchiña. Es relevante en este sentido la incorporación de la Música de la Bohemia Tradicional de Valparaíso al Inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile, pues se establece institucionalmente la importancia de géneros musicales populares yailables, como el bolero, el tango y el vals, en la vida festiva de Valparaíso.

## MÚSICA POPULAR Y HETEROGENEIDAD CULTURAL EN CONTEXTO FESTIVO Y CARNAVALESCO

El artículo aborda la presencia de estilos musicales masivos en instancias festivas como la Fiesta de la primavera, el Carnaval y la vida bohemia de Valparaíso, en el marco del debate sobre la heterogeneidad y la hibridación cultural de prácticas que incorporaron una sátira y un cuestionamiento del orden cotidiano y una musicalidad de carácter popular.

Respecto del concepto de música popular, se analiza el modo en que se inserta a mediados del siglo xx en la vida festiva del Chile urbano, y más específicamente en la Región de Valparaíso. Entre las dimensiones propuestas por Palominos (2012) para la comprensión de lo popular, la *masividad* y la *tradicón* son aquellas utilizadas

para abordar, por un lado, la adopción de géneros musicales a través de medios de comunicación y difusión de contenidos culturales masivos, y por otro la instalación de dichos contenidos mundializados en instancias festivas, como lenguajes aceptados colectivamente y transmitidos hasta la actualidad, aunque provenientes de un pasado reciente.

La masividad en la música popular está dada por su difusión a través de los medios de comunicación y por su carácter “moderno”, aunque no necesariamente por estar basada y creada bajo criterios de la industria musical, elemento que es predominante en el concepto de *popular music*, como señalan Jordán y Smith (2011, 24). Otras miradas sobre la música popular la definen en oposición a la música erudita, o la identifican como la música del pueblo o de la gente (*people's music*), reconectando el concepto con su connotación social y de clase, propia del contexto latinoamericano y más ausente en su definición en lengua inglesa (Jordán y Smith 2011, 29).

En la delimitación del concepto de música popular Da Costa (2010, 12) propone diferenciar la música folclórica, “destinada a la vida funcional de la comunidad”, de la música popular propiamente tal, donde enmarca a la marcha de carnaval. La música popular así definida, está compuesta de obras “individuales y popularizadas”. Esta definición se aproxima a aquella utilizada por Middleton y Manuel (2001) al identificar diversos géneros de música popular urbana moderna como *people's music*.

Lo “popular” también es entendido por Palominos (2012, 267) como espacio tropográfico, en cuanto a los procesos de intercambio y las mezclas e hibridaciones entre agentes y símbolos que lo caracterizan. El *tropos* es visto en este sentido como espacio metafórico o “polifónico” donde más allá de la simple diversidad, la pertenencia a dos o más mundos –o dos o más lenguajes– implica una multiplicidad de orientaciones colectivas (Bernand 2014, 46).

García-Bedoya (2011, 16) por su parte, aborda el fenómeno de inserción de culturas en determinados territorios, sin que ello implique el aniquilamiento de otras manifestaciones previas o tradicionales, y el modo en que dichos elementos nuevos coexisten con aquellos preexistentes –en ocasiones de modo conflictivo– configurando formas de heterogeneidad. El concepto de heterogeneidad cultural de Cornejo Polar o el de heterogeneidad estructural de Quijano, son interesantes al respecto y más atingentes para este artículo que el de transculturación, pues no dan cuenta de un elemento cultural dominante difundido y procesado en el espacio local, sino que ponen el foco en los discursos y patrones culturales con orígenes diversos, y sus dinámicas de combinación o contraposición en el contexto latinoamericano (González 2009, 117).

El concepto de hibridación cultural (García Canclini 1992, 14-15) que se instala en el contexto de la modernidad latinoamericana, también es atingente para el análisis pues no implica la pérdida de las expresiones populares producto de dicho proceso, sino su reapropiación por los circuitos de producción y consumo, y la re-

organización de lo tradicional frente a lo moderno, mediatizado por la dimensión comunicativa.

Por su parte Ruano (2006, 36) observa otro aspecto importante de considerar: el proceso de mundialización de los mercados de la cultura, donde diversos géneros musicales provenientes de América Latina se constituyeron como mercancías de arte de exportación alcanzando popularidad a escala global, y se instalaron como “música ambiguamente pop”; como sucedió con el tango, la salsa y la cumbia. Barbero, citado por González (2009, 132) denomina *deslocalización* a este proceso de mezcla de saberes, junto con la desinstitucionalización de los atributos locales de dichos saberes, por la mediación de plataformas como la televisión, que en su momento actuaban con fines de entretención, como ocurrió también durante el siglo xx con la radio, el disco y el cine.

Respecto a Valparaíso, la heterogeneidad cultural vinculada a su carácter portuario ha sido abordada en distintos trabajos y bajo distintos enfoques: como interculturalidad cosmopolita que permitió el surgimiento de la bohemia porteña (Leal y Aguirre 2020); como el carácter cosmopolita y pragmático de los porteños, y del imaginario de la vida social y comercial en Valparaíso (Lorenzo 2012); y presentando el cosmopolitismo y la bohemia como caras de la configuración urbana de Valparaíso como puerto, no solo por la llegada de músicos extranjeros, obras y espectáculos, sino también por el acceso a objetos e instrumentos musicales, y por el desarrollo de una sociabilidad festiva y de organización de músicos y artistas (Jordán 2019).

Otro de los aspectos abordados en el artículo dice relación con la capacidad liminar de la fiesta para generar una ruptura con lo cotidiano y emplazar a la realidad social, a través de la performance o de los discursos. Al respecto, una línea de análisis la ofrece Bajtín (1987, 4) en relación con lo que denomina *cultura cómica popular* y *cultura carnavalesca*, conformadas por diversas manifestaciones de la risa, que se oponían al tono serio de la cultura oficial en la Edad Media y el Renacimiento. Entre estas manifestaciones están las formas rituales, las obras cómicas y parodias, y también formas del vocabulario familiar y grosero.

Turner (1993, 79) por su parte, describe las *performances culturales* como fenómenos clasificados como rituales, ceremoniales y festivos, y considera que pueden constituirse como “el ojo con que la cultura se observa a sí misma”. Este proceso reflexivo, que permite mirar la sociedad dominante y el proceso social cotidiano desde fuera, se constituye como *liminaridad pública* cuando es puesto en escena en el espacio público con la participación de *extraños*, como audiencia y como actores, como sucede en el carnaval y en el rito; géneros donde se permite la espontaneidad y la improvisación. Las fiestas pueden o no habilitar momentos liminares de ruptura con la rutina, que permitan hacer o decir aquello impedido por las normas de conducta. De todas formas, la fiesta es según Cabrera (2011) quiebre y continuidad, pues la ruptura que ofrece es funcional, y al permitir la expresión de la catarsis social, puede ser una válvula de escape a los conflictos.

La Fiesta de la Primavera, que tuvo un importante impacto durante el siglo xx en Chile y un alcance nacional, presentaba elementos comunes en lugares tan variados y distantes como Arica, Tongoy, o Calbuco, a diferencia de los carnavales que se celebraban con expresiones culturales propias y distintivas en cada localidad. En sus análisis sobre la Fiesta de la Primavera, Espinoza (2013) indica que esta surge y se consolida en los principales centros urbanos del período, Santiago y Valparaíso, en la década de 1910, pasando posteriormente a ser un referente festivo para las provincias, que emularían estas celebraciones adaptándolas a su manera propia.

La Fiesta de la Primavera es descrita como una celebración laica y de raigambre europea, donde el protagonismo lo tenían las comunidades estudiantiles apoyadas por otros segmentos e instituciones, bajo un ambiente de alegría, entusiasmo y diversión sana. Según Espinoza (2013, 14) la Fiesta de la Primavera contribuía a reforzar un orden social y cultural mediante prácticas festivas, en cierta forma “inocuas”, y que representaban un paréntesis a la cotidianidad social, sin cuestionarla, ni pretender invertir el orden social. Se señala también que la actividad “propicia una comunión cultural entre lo europeo y lo local o entre lo importado o extranjero y lo local” (Espinoza 2013, 17), lo cual se traducía en el uso de disfraces de personajes o estereotipos importados, pero también a nivel musical, pues tal como era posible bailar swing o conga, había espacio para ritmos tradicionales como la cueca.

Respecto a los orígenes de esta fiesta es importante precisar algunos aspectos. En primer lugar, según registros de prensa, esta se celebró en Chile como Fiesta de los Estudiantes desde el año 1915. La Fiesta de la Primavera de hecho se denominó en sus comienzos “Día de los estudiantes”, conmemoración acordada en el primer Congreso Internacional de Estudiantes Americanos de 1908 realizado en Montevideo, al que concurrieron representantes de los distintos países sudamericanos. Según Carreño (2017, 85) el Congreso se constituye como una instancia de construcción de un *ethos* y una identidad simbólica en torno a la condición estudiantil en el contexto sudamericano. De esta forma, se establece el primer día de la primavera como “día del estudiante americano”, el cual pasó a ser implementado en diversos países de la región, como se estableció en las conclusiones de aquel Congreso (Asociación de los Estudiantes de Montevideo 1908, 370).

En aquel primer Congreso se trataron temas directamente relacionados al quehacer universitario, como el acceso a la educación secundaria, la representación de estudiantes en los consejos directivos universitarios y la vinculación entre instituciones americanas, marcando así un precedente en cuanto a la organización estudiantil. Esto no implicó que existiera en ese momento un impulso radical ni revolucionario en lo político, pues la visión general era más bien liberal, y se basaba en la confianza en la vinculación regional y el desarrollo paulatino de las sociedades latinoamericanas “sobre el pilar del positivismo” (Markarian, Jung y Wschebor 2008, 105).



Fig. 1. “Una murga estudiantil”. Grupo de disfrazados con cornetas y bombo, en la primera Fiesta de los estudiantes en Santiago, 23 octubre 1915, *Revista Sucesos*, 28 octubre 1915, n.º 683 p. 19.

La Fiesta se realizó en su primera versión en oposición a ciertos sectores sociales de mayor poder y visión moralista. Esta desconfianza se habría ido aminorando en los años siguientes, dado el éxito de la actividad y la “corrección” de las celebraciones.<sup>2</sup> Según el medio *La Prensa de Los Andes*, la celebración va difundándose tempranamente hacia Valparaíso y otras ciudades. En el caso de San Antonio se celebra por primera vez en 1925, por iniciativa de grupos juveniles, buscando sumarse al entusiasmo que la actividad concitaba ya en otras ciudades del país (Cáceres y Carmona 2009).

Aun cuando esta fiesta haya sido iniciada desde una iniciativa latinoamericana, en cuanto a sus contenidos hay una clara vinculación con símbolos, tópicos y personajes extranjeros, como revelan algunos registros escritos de prensa: “Pierrots, colombinas, arlequines, y mil otros personajes símbolo de la alegría y de la carcajada, invadirán las calles y paseos derramando su contagioso buen humor”.<sup>3</sup> En la misma línea, según con-

<sup>2</sup> *La Prensa*, “El origen de las Fiestas de Primavera”, 28 de octubre de 1927, p. 5.

<sup>3</sup> *La Prensa*, “Al son de Panderetas y Cascabeles Los Andes sacudirá la nostalgia de sus días iguales para dar paso a la alegría”, 28 de octubre de 1927, p. 12.

signa la Revista Sucesos que cubrió la primera edición del evento: “Desfilaban Pierrots gesticulantes, Momos de sarcástica risa, payasos graciosos, condes y marqueses de la época caballeresca, y esas encarnaciones de tipos de zarzuela y de revistas”.<sup>4</sup>

No obstante lo anterior, es importante señalar que la presencia de personajes de la comedia del arte italiana, y otros elementos simbólicos, religiosos y rituales de origen europeo, no solo era propia de la Fiesta de la Primavera, sino que ya era extendida en diversas instancias festivas en Chile. En Valparaíso dichos elementos ya estaban presentes en los carnavales de verano de principios del siglo xx: la evocación de “Momo” como entidad representativa del carnaval, la romería con el personaje central llevado al entierro sobre un asno, y el cortejo de disfrazados, *clowns*, y otros personajes estereotípicos que eran representados además en los bailes de fantasía, accesibles a un público exclusivo (Gana 2020, 104).

La programación de actividades de las primeras versiones de la Fiesta de la Primavera tuvo entonces una inspiración extranjera y globalizante, más que europea, que buscaba incorporar en el contexto chileno, modas y costumbres propias de las grandes ciudades del período, aunque esta referencia internacional ya se observaba en épocas de carnaval décadas antes:

En París, Roma, Venecia, Madrid, Berlín y otros grandes centros europeos, en Rio de Janeiro, Buenos Aires, Lima, y otros americanos, la fiesta de las flores es un espectáculo anual obligado, una especie de salutación á la gaya primavera; el arte reina entonces en ella, el gusto estético, y cada una de las miles de personas que toman parte trata de presentar lo más bello, lo más caprichoso y lo más *chic*.<sup>5</sup>

Respecto a la composición social de la Fiesta de la Primavera, la primera versión de 1915 fue aquella que contó con mayor presencia de estudiantes, quienes además se habrían presentado con “riquísimos disfraces de seda” en aquella jornada en el cerro Santa Lucía de Santiago. La edición de 1917 en cambio, habría sumado a la fiesta la coronación de la Reina y del Rey Feo, aun cuando este evento ya era habitual en carnavales de verano, al menos en Valparaíso.<sup>6</sup>

Un cierto carácter elitario de la fiesta se observa principalmente en las primeras décadas del siglo xx, y es también descrito de manera gráfica en La Prensa, al comentar la celebración en la ciudad de San Felipe:

Muy simpática estaba la comparsa de las orientales, la que lució un magnífico disfraz y muy elegante [...] La murga ‘Los Cubanos’ compuesta por sub oficiales del Rejimiento Yungay y bajo la dirección del teniente señor Pantoja, obtuvo el primer premio.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> *Revista Sucesos*, “La fiesta de los estudiantes”, 28 de octubre de 1915, n.º 683 p. 18.

<sup>5</sup> *Revista Sucesos*, “Recuerdos del corso de flores”, 10 de febrero de 1905, n.º 129 p. 24.

<sup>6</sup> *Revista Sucesos*, “El carnaval en el Cerro de Carretas”, 10 de marzo de 1905, n.º 133 p. 27. Se menciona, respecto de la celebración del carnaval en el Cerro de Carretas, la presencia de la reina elegida y del “tony” de la mascarada.

<sup>7</sup> *La Prensa*, “La fiesta de la primavera en San Felipe”, 28 de octubre de 1927, p. 14.



Fig. 2. “Fiesta de Fantasía”, en Viña del Mar durante la Fiesta de la Primavera, *Diario La Unión* (Valparaíso) 7 de noviembre de 1939, p. 10.

Espinoza (2013) al respecto agrega que a partir de la década de 1940 el aumento de la matrícula universitaria abrió la posibilidad a sectores medios de participar en la Fiesta de la Primavera. Sumado a esto, la difusión de la actividad y la validación social que alcanza en distintas ciudades amplía la participación a otros segmentos socioeconómicos, logrando transformarse en las décadas siguientes en una festividad urbana, con una importante participación de sectores medios y populares.

Ya en las fiestas de 1940 se observa la participación de diversos colectivos y organizaciones, así como la integración de locales y espacios de espectáculo. Ese año la reina elegida en Valparaíso fue recibida por la Sociedad Obrera Manuel Blanco Encalada y la Sociedad de Artesanos, y la fiesta que era coordinada por la Federación de Estudiantes de Valparaíso, tuvo como localidades el auditorio del Cerro Florida, La Plaza O’Higgins, el Balneario de Recreo, y la Av. Pedro Montt.<sup>8</sup> Simultáneamente muchas otras actividades eran desarrolladas por sociedades u organizaciones locales de forma privada o en espacios barriales.

<sup>8</sup> *Diario La Unión*, “Las Fiestas de Primavera, parecen haber infiltrado en nuestra ciudad un hálito de alegría y juventud”, 10 de noviembre de 1940, p. 8.

En la línea de lo presentado, tanto por los planteamientos del Congreso estudiantil de Montevideo, como por Espinoza respecto a la ausencia de una crítica del orden social en general en la Fiesta de la Primavera, es posible encontrar en distintos registros del período analizado, relatos y textos que incorporan una visión inclusiva —en el espacio compartido de la fiesta— de las distintas clases sociales y segmentos etarios, evitando establecer posiciones políticas determinadas. Esta indefinición parecer ser sin embargo un camino que permitió que diversos sectores pudieran sentirse parte del evento:

Las fiestas con que nuestro pueblo saluda la entrada de la esplendorosa primavera, que simbolizan la eterna juventud, la alegría y la carcajada [...] donde se divierten viejos, jóvenes y niños sin distinción de sexo ni de clase.

[...] Sin distinción de sexos, edades y clases, los habitantes de nuestro pueblo se preparan para gozar los festejos y olvidar por 72 horas los sinsabores que ofrece la vida.<sup>9</sup>

También es interesante mencionar al respecto un fragmento del “Decreto de Su Majestad el Rey Feo”, coronado para las Fiestas de la Primavera de Valparaíso en 1941:

Que mi subalterno todo,  
Sea amigo o enemigo  
Reciba de cualquier modo  
Un pan, buen techo y abrigo

Que la politiquería  
Para bien de este país  
Se suprima de raíz  
Al menos por este día

Y así poniéndolo a su as  
A Chile que anda al revés  
Tendremos por una vez  
Beneficios por demás.<sup>10</sup>

No obstante el ímpetu por la integración que se lee en el aquel “decreto”, se observa un trasfondo social en los versos, lo que da cuenta de que la fiesta no está vacía de contenido, y permite hasta un cierto punto una reflexión sobre lo cotidiano. También es posible observar otros casos donde las publicaciones, relatos y textos generados sobre la Fiesta de la Primavera alcanzan un mayor nivel de sátira y por tanto un mayor sentido carnalesco, al mismo tiempo que se denota el carácter popular del evento:

<sup>9</sup> *La Prensa*, “El origen de las Fiestas de Primavera”, 28 de octubre de 1927, p. 5.

<sup>10</sup> *Diario La Unión*, “Esta noche será coronada Su Majestad Gilda I como Reina de las Fiestas Primaverales”, 17 de octubre de 1941, p. 6.

Después de tanto sufrir  
 El rotito Juan Verdejo  
 Hoy se viene a divertir  
 Y hace gozar a los viejos.

Los ñatos de la comparsa  
 Son el Lolito y Mateo  
 gallos buenos pa la farsa  
 y bravos pal pololeo.

Cacho pal, está la fiesta  
 donde gozan los humildes  
 nadie se que'a a la siesta  
 en brazos de la Matilde.<sup>11</sup>

## AGRUPACIONES FESTIVAS EN LA FIESTA DE LA PRIMAVERA

Un elemento importante para contextualizar la presencia de los cultores Zamora y Duarte en espacios festivos es la descripción de las agrupaciones, colectivos y participantes de la Fiesta de la Primavera, sus vínculos sociales a nivel local y los elementos musicales que estaban presentes en su performatividad. Respecto de Valparaíso y Viña del Mar<sup>12</sup>, diversos registros de medios escritos entre 1933 y 1941 permiten señalar que tanto murgas como comparsas formaban parte de diversas actividades de la Fiesta de la Primavera.

Estas agrupaciones acompañaban y amenizaban las jornadas callejeras multitudinarias y otras en recintos cerrados, en especial concursos de disfraces donde se manifestaban los elementos visuales y la representación de personajes y estereotipos de la época. El carácter musical de los grupos es escasamente descrito en los registros, aunque estos revelan elementos interesantes sobre todo respecto de las murgas, que en Valparaíso y Viña del Mar parecieran haber tenido una connotación musical más clara que las comparsas o cortejos de disfrazados.

Las murgas y comparsas estaban presentes en las distintas actividades públicas en torno a la festividad, en especial en una de las instancias con mayor presencia popular: el “Corso de flores”, que consistía en un gran pasacalle que en Valparaíso se realizaba en Av. Pedro Montt y en Viña del Mar en Av. Libertad:

Número principal y básico del programa de clausura fue el gran corso de flores, hermosa jornada en la cual participaron numerosos carros alegóricos, centenares de comparsas y miles de disfrazados individuales. [...] Desde las 22 hasta cerca de medianoche, la Av. Pe-

<sup>11</sup> *Revista Verdejo*, “Fiestas Primaverales 1938” (Chañaral), noviembre de 1938, p. 1.

<sup>12</sup> Viña del Mar es parte de la conurbación de Valparaíso, con cantidad similar de habitantes y que constituye un municipio independiente.



Fig. 3. Agrupaciones y participación social en los cursos de la Fiesta de la Primavera, *Diario La Unión* (Valparaíso) 6 de noviembre de 1939, p. 1.

dro Montt fue campo de una alegre batalla de serpentinas, entre disfrazados y público que presenciaba el curso detenido en las veredas entre ambas aceras.<sup>13</sup>

Gran entusiasmo reina en la ciudad [Viña del Mar] y en Valparaíso por participar con hermosos carros alegóricos en el gran curso de flores que se efectuará mañana en la tarde en la Avenida Libertad. Este curso será amenizado por tres bandas de músicos y varias murgas<sup>14</sup>.

Con el tradicional curso de flores culminan hoy las festividades primaverales de Viña. Gran batalla de serpentinas y flores habrá hoy en la hermosa Avenida Libertad.<sup>15</sup>

Las comparsas y murgas, así también las estudiantinas y orquestas, acompañaban además ciertas actividades deportivas, como partidos de fútbol entre los equipos *amateur* de las principales ciudades de la región, con sede en el Estadio Valparaíso, donde estas agrupaciones competían en concursos de disfraces:

Simultáneamente con el desarrollo de los encuentros que comentamos, se efectuará en el estadio Valparaíso los concursos de disfrazados, comparsas, murgas, estudiantinas, etc., que propicia la federación de estudiantes como números lógicos de sus fiestas de primavera.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> *Diario La Unión*, “Miles de personas presenciaron anoche el curso de flores”, 6 de noviembre de 1939, p. 1.

<sup>14</sup> *Diario La Unión*, “S.M. María I, Reina de las fiestas”, 25 de octubre de 1941, p. 8.

<sup>15</sup> *Diario La Unión*, “Con el tradicional Corso de Flores culminan hoy las Festividades Primaverales de Viña”, 26 de octubre de 1941, p. 14.

<sup>16</sup> *Diario La Unión*, “Esta noche será coronada Su Majestad Gilda I como Reina de las Fiestas Primaverales”, 17 de octubre de 1941, p. 6.

Las agrupaciones mencionadas, además de representar a determinados “tipos” o personajes grupales, también tenían un claro vínculo con gremios o colectivos de trabajadores y empleados, que en función de su rubro de trabajo se agrupaban para la fiesta. Lo anterior queda de manifiesto en los resultados de los premios del curso de 1941 en Viña del Mar:

El veredicto del jurado del curso, dio la siguiente calificación de premios:

- Comparsas
  - primer premio, Los Marineros
  - segundo premio, Los Legionarios
- Murgas
  - primer premio, Subdepartamento Municiones Las Salinas
  - segundo premio, Los Municipales.<sup>17</sup>

Esta complementación entre los personajes y los rubros de trabajo, también se observa en las calificaciones del concurso de disfraces –como se le denominó en tono sarcástico– al campeonato de fútbol amateur que el mismo año se realizó en el Estadio Valparaíso, donde habrían participado integrantes de lo que el diario denomina “conocidos de la familia deportiva”:

- De comparsas:
  - 1º La de Los Perseguidos, formada por los dirigentes de la Porteña
  - 2º Los Invisibles, de los miembros del Consejo Local del Deporte
  - 3º Los Verdejos, integrada por los de la Alejo Barrios
  - 4º Los Niños Diablos, de los seleccionados de la Valparaíso
- De murgas:
  - 1º Los Lázaros, por los viejos del basketball porteño
  - 2º Los Chirimoyanos, por la selección de Quillota
  - 3º Los Profesionales, los del Viña y La Cruz.<sup>18</sup>

El carácter musical de las agrupaciones está presente desde los primeros años de la Fiesta, acompañado de un tono humorístico y burlesco: “Algunas murgas compuestas de exóticos tipos de chaquet corto y sombrero agujereado alegraban con sus dudosos conciertos a las gentes que hallaban a su paso”.<sup>19</sup> En Valparaíso, las referencias también aluden al rol que las agrupaciones cumplían en el “ambiente primaveral”: “el paseo de numerosas comparsas y murgas que con sus ‘tocatas jocosas’ hicieron pasar momentos alegres a quienes tuvieron ocasión de presenciarlos”.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> *Diario La Unión*, “Derroche de alegría obtuvo el Corso de Flores de ayer”, 27 de octubre de 1941, p. 9.

<sup>18</sup> *Diario La Unión*, “La película deportiva”, 21 de octubre de 1941, p. 12.

<sup>19</sup> *El Mercurio*, “El Gran día de ayer de las Fiestas de la Primavera”, 15 de octubre de 1921. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-546436.html>. Accedido en 01-12-2021 (2 de noviembre de 2021).

<sup>20</sup> *Diario La Unión*, “Con el Corso de Flores ayer se dio término al programa de las Fiestas Primaverales”, 20 de noviembre de 1933, p. 1.



Fig. 4. Comparsas y carros alegóricos en la “farándula” de la Fiesta de la Primavera, por Av. Pedro Montt, *Diario La Unión* (Valparaíso) 10 de noviembre de 1940, p. 8.

Murgas, comparsas, pasaban cantando las últimas piezas en boga, con instrumentos, muchos de ellos invenciones del momento. Todo esto, contribuyó a dar mayor animación a la farándula.<sup>21</sup>

Varias bandas de músicos concurrirán al festival deportivo que comentamos, las que agregadas a las murgas, estudiantinas, orquestas, etc. que se presentarán a los concursos, contribuirán a animar aún más el ambiente haciendo de esa reunión una de las de mayores atractivos.<sup>22</sup>

Particular atención obtienen las murgas en la Fiesta de la Primavera de 1941 en Viña. En los medios se relata que ese año habría estado mejor que los anteriores, con aproximadamente seis de estas agrupaciones, las cuales bien caracterizadas con sus

<sup>21</sup> *Diario La Unión*, “Con el gran Corso de Flores en la Av. Pedro Montt finalizan hoy las Fiestas de Primavera”, 5 de noviembre de 1939, p. 6.

<sup>22</sup> *Diario La Unión*, “Seleccionados amateurs se Valparaíso y Quillota juegan el Dgo. La final de zona del Campto. Nacional de Football”, 15 de octubre de 1941, p. 12.

personajes llevaron instrumentos originales. Se destaca en las noticias la murga de “soldaditos” del Departamento de Municiones de Las Salinas, quienes habrían amenizado la “tanda” callejera del Corso de Flores. También se menciona en estos festejos la murga de “los Municipales” y la murga del Club Deportivo Textil Viña.<sup>23</sup>

En el marco de la Fiesta era premiada una poesía escrita como elogio para la Reina. Los versos denotan algunos elementos musicales que caracterizaban a las agrupaciones, así como formas de expresión festiva, y describen el ambiente en la ciudad:

Para vos estoy abriendo el viejo cajón  
 Hacía años que no lo abría  
 Mis hermanos, aun hoy, con él improvisan sus disfraces, aquí están:  
 El disfraz de Chaplin, ridículo y pequeño;  
 La rosa que mi hermana se colocó en el pelo;  
 Ese pantalón blanco con su franja de sangre;  
 La espadilla de palo, la horrorosa careta de gran nariz...  
 Vuelven algunos nombres, gritan viejas canciones  
 Y una corneta afónica se esconde en un rincón.

[...] No es sueño  
 Valparaíso entero se enciende como un cohete;  
 Por las calles viene la algarabía de la fiesta;  
 De los cerros desciende la murga hecha de tarros;  
 Una pareja de hombres se ha puesto un sombrero de mujer;  
 Alguien revuelve una sonajera de color;  
 Un diablo rojo con su cola hace sonar el cascabel.  
 Camiones de flores, rostros de cartón.  
 Bailes en la plaza, aros en las botellas,  
 Mesas en que corre un avión...  
 Aquí está la fiesta para vos.<sup>24</sup>

Se mencionan en este texto los instrumentos o cornetas de mal sonido, los cantos destemplados o gritados, los tarros que la murga tocaba en lugar de tambores, y el ruido de cascabeles y sonajeras, pero también otros elementos estéticos y performáticos como las máscaras y narices exageradas, los bailes en el espacio público, los disfraces, y la relativización del género en la vestimenta. También se insinúan algunos juegos populares propios de las actuales ferias costumbristas y ramadas.

Descripciones de la Fiesta de la Primavera en otras ciudades de Chile, también evocan, con un tono poético y sarcástico, el carácter ruidoso y humorístico de sus agrupaciones: “La ciudad verá con júbilo el desfile de la loca juventud que con el bullicio de sus murgas y comparsas irá sembrando el placer”;<sup>25</sup> “A las 21 horas – Asesinato musical por la banda del Chuico y paseos del hazmerreir”; “Se abre la apertura con

<sup>23</sup> *Diario La Unión*, “S.M. María I, Reina de las fiestas”, 25 de octubre de 1941, p. 8.

<sup>24</sup> *Diario La Unión*, “Elogio a la Reina de la primavera de Valparaíso”, 18 de octubre de 1941, p. 7.

<sup>25</sup> *La Prensa*, “La fiesta de la primavera en San Felipe”, 28 de octubre de 1927, p. 14.

una obertura. Los chascones de la Murga (léase Orquesta), castigarán furiosamente los instrumentos y sus oídos”.<sup>26</sup>

LA ESTRELLA - VIERNES 4 DE NOVIEMBRE DE 1966 - 9 - UN DIARIO MAGAZINE DEL PUERTO

BAILE - PREMIOS - MURGAS - COMPARSAS - REINAS - FUEGOS ARTIFICIALES - ALEGRIA

LLEGO LA ALEGRIA A VALPARAISO

**1er Festival "ALEGRÍA en PRIMAVERA"**  
Organiza el Círculo de la Prensa

HOY 21 HORAS  
INAUGURACION DE LA FIESTA DE LA PRIMAVERA en Avda. Pedro Montt entre Avenidas Uruguay y Francia.  
VELADA BUFA Y ELECCION DE LA REINA DE LA PRIMAVERA en el TEATRO VELARDE a las 21.30 horas.

PROGRAMA OFICIAL

Mañana desde las 20 h.:  
BAILES DE CORONACION DE LA REINA DE LA PRIMAVERA.  
10 OROQUESTAS PARA BAILLAR  
2 ESCENARIOS PARA LA NUEVA Y LA VIEJA OLA.

DOMINGO, desde las 19 hrs.:  
BAILE DE CLAUSURA DEL 1er FESTIVAL ALEGRIA EN PRIMAVERA.

SHOW DE ESTRELLAS QUE ANIMARAN LOS BAILES Y LA VELADA BUFA DEL 1er CARNAVAL - ALEGRIA EN PRIMAVERA

Actuación extraordinaria solamente en la Velada Bufo de la

**BANDA ESPECTACULO de la ESCUELA NAVAL**  
dirigida por el suboficial JOHNNY CABALLERO

LOS RAMBLERS

LUZ ELIANA

GREGORIO BARRIOS

ALBERTO PODESTA  
Y SU OROQUESTA TIPICA ARGENTINA (SABADO Y DOMINGO)

MARIO CORDOBA  
Y SU TIPICA

SONORA CUMBIANERA con el GUASO RAMON

DON BARTOLO y su OROQUESTA (MANUEL CONTARDO) DE RADIO MINERIA DE SANTIAGO

LOS TWISTERS MIGUEL ZABALETA

LOS REBELDES

LOS CLARK \* LOS PAJAROS LOCOS \* JOSE ARTURO \* LOS 3 DIFERENTES  
LOS DOLARES \* OSVALDO QUADROS \* CARLOS GONZALEZ \* LOS TOPSIES

Valor entradas al Carnaval: ADULTOS: \$2.- con derecho a un producto Vini y un producto Bresler gratis  
NIÑOS Y DISFRAZADOS \$1.- derecho a un producto Bresler gratis

¡DESDE HOY EL GRAN VALPARAISO SE DIVERTIRA EN GRANDE!

Gentileza de

HELADOS **Bresler**  
Una de las cosas buenas de la vida

FUEGOS ARTIFICIALES - ALEGRIA - SERPENTINAS - CHAYA BAILE - PREMIOS

Fig. 5. “1er Festival Alegría en Primavera”. Afiche de la programación de la Fiesta de la primavera en Valparaíso, *La Estrella de Valparaíso*, 4 de noviembre 1966, p. 9.

<sup>26</sup> *Revista Verdejo*, “Fiestas Primaverales 1938” (Chañaral), noviembre de 1938, p. 3.

La presencia de murgas y comparsas en la Fiesta de la Primavera en Valparaíso se mantendría al menos hasta la década de 1960, período en que la actividad adopta un carácter crecientemente popular y masivo, pero además se vincula con el mundo de la bohemia y la música de moda, incluyendo en su programación cantantes románticos y famosas orquestas de tango, tropicales y de cumbia, así como también bandas de *rock & roll* (Figura 5). La reproducción de músicas de moda por parte de murgas y comparsas en la Fiesta de la Primavera era habitual y por tanto los ritmos bailables de cada época estaban presentes en esas instancias festivas. Esto vale para ritmos brasileños como la marcha, como en general para géneros populares como el tango, el mambo, el foxtrot, el pasodoble, entre otros.

Esta complementación entre música popular y fiesta estaba dada además por la presencia de orquestas que amenizaban las distintas actividades en el contexto de los festejos primaverales y carnavales. Lo anterior estaba presente desde la realización de conciertos por parte de Las bandas de la Marina dirigidas por David Cesari con ocasión del carnaval en febrero de 1906<sup>27</sup>; la presencia de orquestas de Jazz como la agrupación de Mike Florenz y sus Muchachos, animando los bailes primaverales con “los últimos éxitos del Swing” en los Baños “El Parque” en noviembre de 1940<sup>28</sup>; la presencia de la orquesta de tango de los hermanos Albadiz, para la visita de la reina de la primavera en el Círculo Polanco y Molino en octubre de 1941; o la participación de las Orquestas del Casino Municipal en la Velada Bufo del mismo año.<sup>29</sup>

La Fiesta de la Primavera en Chile va decayendo y perdiendo su continuidad durante la dictadura desde 1973, también por la cooptación que el régimen intenta hacer de esta y otras actividades juveniles, como relata Alvarado (2018). En el caso de San Antonio la fiesta se ve interrumpida varias veces en el período, también por oposición de las autoridades militares, retomándose definitivamente en 2006 como carnaval de Verano (Cáceres y Carmona 2009).

## LOS TESTIMONIOS DE ELÍAS ZAMORA Y HÉCTOR DUARTE

Uno de los relatos sobre el vínculo entre agrupaciones festivas y músicas populares a mediados del siglo xx aparece en el libro de Martínez, Zamora y Rivera (2014) sobre Elías Zamora, donde se desarrolla la vida artística del cultor de cueca porteña, quien como baterista tuvo un gran impacto en la difusión de la cueca en las últimas décadas, en especial hacia las generaciones más jóvenes (Oteiza 2017; Martínez 2016). El libro además describe sus primeros años en la música y la primera agrupación donde participó: una murga.

<sup>27</sup> *Revista Sucesos*, “Ecos del carnaval”, 9 de marzo de 1906, n.º 185, p. 27.

<sup>28</sup> *Diario La Unión*, “Las fiestas de la Primavera en los Baños El Parque”, 10 de noviembre de 1940, p. 8. La actividad festiva y musical en el espacio de los Baños del Parque, especialmente en relación con el jazz en Valparaíso, ha sido ampliamente descrita por Pablo Cabello (2021).

<sup>29</sup> *Diario La Unión*, “Con los honores del caso, hoy S.M. Blanca I, Reina de la Primavera pasada hace el traspaso del mando a S.M. electa María I”, 23 de octubre de 1941, p. 8.

Elías Zamora, quien hace pocos años fuera reconocido como cultor de la Música de la Bohemia Tradicional de Valparaíso, cuenta que entre 1943 y 1945, a sus 13 años, formó una murga con sus vecinos llamada “Los Demonios del Copacabana”, donde solo con tambores tocaban en clubes deportivos y algunas quintas de recreo, más por gusto que por dinero, según relata su protagonista.

Entre los choriños y marchiñas que tocaban, la canción que Elías Zamora reconoce como el *boom* del grupo era “La Jardinera”, que traducida literalmente del portugués, corresponde a la marchiña de carnaval “La Jardineira”, compuesta por Lacerda y Porto en 1938, basada en una melodía popular ya existente, y creada especialmente para el carnaval de Rio de Janeiro de ese año. Elías reconoce que era “la música que llegaba” en esos años, antes de la bossa nova: “antiguamente era eso: no había cumbias” (Martínez, Zamora y Rivera 2014, 35). En otras palabras, la marchiña y el choriño eran utilizados por ser ritmos extranjeros bailables.

Efectivamente “La Jardinera”, interpretada en la época por Orlando Silva, conocido como el rey de las multitudes, alcanza tal suceso en Brasil que muchos en aquella época reclaman su autoría (Mans 2020). Luego de su impacto local, la canción se difunde por América Latina hasta varias décadas más tarde, de hecho en 1964 es versionada en merengue por el dominicano Joseito Mateo, luego en 1978 por Fernando Villalona, y 1984 por Juan Luis Guerra y 4.40.

De esta manera, la murga descrita como una agrupación de niños, cantaba y tocaba con tambores canciones brasileñas de moda en Chile que tenían su origen en el carnaval carioca, y lo hacían en espacios de diversión, encuentro social y bohemia como quintas de recreo y clubes de barrio. Es importante señalar que actualmente en Valparaíso no hay vestigios de este tipo de murgas, ni tampoco de un carnaval o festividades que hayan continuado una tradición o determinados modos de expresión cultural desde esos años.

El segundo relato expuesto es sobre Héctor “Tito” Duarte. El documental de Valenzuela (2015) sobre el Carnaval de San Antonio presenta el testimonio de este cultor, que actualmente es uno de los “murgueros” de mayor edad, y que declara que la marchiña es el ritmo principal en esta fiesta. En una entrevista personal en agosto de 2021, Duarte ratifica que la marchiña es el género más extendido entre las murgas y comparsas del Carnaval de San Antonio, el cual incluso estuvo establecido en los reglamentos del evento, y por tanto se institucionalizó en cuanto musicalidad festiva.

Tito Duarte reconoce que los ritmos brasileños siempre han estado presentes en el Carnaval de San Antonio, en especial la marchiña, al menos desde que él tiene memoria. Duarte se habría iniciado como participante activo del evento a los 5 años de edad, en 1960, cuando aún se denominaba Fiesta de la Primavera. Algunas de las canciones que utilizaban en las agrupaciones del periodo, eran tomadas del carnaval de Brasil, en ocasiones cambiándoles la letra. Estas canciones, marchiñas y también sambas, llegaban a Chile y se popularizaban a través de la radio y otros medios.

Las agrupaciones en los inicios de Tito Duarte tenían un carácter menos institucionalizado y más improvisado que actualmente, sobre todo en cuanto al cuidado de instrumentos y trajes, y a su constitución legal como persona jurídica, de tal manera que

se conformaban como grupos espontáneos que en algunos casos dependían del oficio o rubro de sus componentes: la agrupación de Duarte era La Comparsa de los Pescadores. El entrevistado expresa la clara raigambre popular y la identificación social que la fiesta generaba en la ciudad en la década de 1960, de hecho relata que la motivación para fabricar sus disfraces e instrumentos era principalmente emocional y colectiva, y su realización dependía exclusivamente de la organización y de los aportes económicos de sus integrantes, en base a sus ingresos.

En cuanto a lo musical, había instrumentos que se construían artesanalmente para la Fiesta. Uno de ellos, conocido como *diaflú* consistía en un pito fabricado con una cañería de cobre y una válvula móvil, como una jeringa. Este producía un sonido agudo que pasaba por todas las notas, permitiendo ejecutar el *glissando* como en el trombón, y que Duarte describe como “sonido de pajarito”. Con el *diaflú* se reproducía el ritmo de la marchiña, o aquel que estaba sonando en el momento. El uso de este instrumento también es descrito en entrevistas a Mario Leiva “Agapito”, “Lucho” González, y Eduardo Escalante “El Pimpa”, antiguos murgueros y comparseros de San Antonio (Municipalidad de San Antonio 2015).



Fig. 6. Instrumentos artesanales utilizados en el carnaval de San Antonio. El *diaflú*, sonatina de caña, y caja-platillo con bacinica, fotografía entregada por Héctor Duarte, 29 de agosto de 2021.

Adicionalmente se utilizaban instrumentos de viento improvisados que usaban el sistema del mirilitón, fabricados con un trozo de caña, una lámina de *nylon*, y una lata de café reciclada para amplificar el sonido. A través de este instrumento o “sonatina” como lo denomina Duarte, se podía cantar individualmente y en coro, amplificando así el efecto de su sonido a través de la voz grupal.

Respecto de estos dos instrumentos de viento, un registro de prensa de San Antonio donde se recordaban aquellas fiestas ya perdidas parece evocarlos: “se escuchaba a lo

lejos el sonido inconfundible de tambores, bombos y pífanos. Eran las murgas que recorrían los diferentes sectores invitando a la comunidad...” (Cáceres y Carmona 2009, 91). El pífano es un instrumento de viento parecido a la flauta travesa, más pequeño y agudo, del cual hay referencias ya desde el siglo xiv en el acompañamiento de bandas de guerra junto a tambor o caja. En otras referencias sin embargo la denominación es sinónimo de silbato, refiere a un pito hecho de caña que se usa en Cajamarca, Puno y El Cuzco, o a una quena hecha de caña de bambú o de hueso (RAE 2013).

Todos estos elementos mencionados por Tito Duarte indican que en décadas pasadas las murgas y comparsas de San Antonio tenían un origen social popular, y que junto con tomar elementos musicales globalizados y difundidos a través de medios de masa a partir de la década de 1940, como la músicaailable brasileña, mantenían un alto grado de improvisación y de uso de la creatividad, sobre todo en la fabricación de los instrumentos de caña y otros iban surgiendo espontáneamente.

## EL ORIGEN CARNAVALESCO DE LA MARCHIÑA Y SU PRESENCIA EN CHILE

La marchiña es un género musical de origen carioca que era utilizado por agrupaciones carnavalescas desde mediados del siglo xx en Chile. Resulta por tanto importante indagar en cómo este surge en Brasil, desde el carnaval, y cómo se extiende posteriormente por Sudamérica a través de diversos medios de masas como música popular de autor, instalándose en el ámbito festivo, pero también en la vida bohemia como un ritmoailable.

El musicólogo Mario de Andrade (1999, 307) define la marcha como un género de composición de compas binario, con el primer tiempo acentuado. Este se popularizó en Brasil, en el contexto de carnaval bajo la denominación de “marcha-rancho”.

En los bailes de máscaras de las élites del siglo xix en Brasil, los ritmos más bailados eran polcas, habaneras, valsés y mazurkas; danzas de salón que a su vez eran las más difundidas en el período en Sudamérica y España. Los ranchos y cordones (agrupaciones móviles de carnaval), si bien incluían ciertas canciones, no tenían un ritmo que representara la nacionalidad brasileña, ni tampoco canciones especial y conscientemente concebidas para la fiesta (Gandra 2020).

Esto, hasta la creación de la marcha “Ó Abre-Alas” en 1899 por Chiquinha Gonzaga, para un cordón del carnaval de Río de Janeiro.<sup>30</sup> Esta es considerada la primera marcha de carnaval de la historia y según Barros (2013, 36), se anticiparía veinte años al aparecimiento de la marchiña carnavalesca como género musical propiamente tal. En tanto, en las primeras décadas del siglo xx, seguirían sonando por las calles de Río de Janeiro en carnaval, las canciones del teatro breve y de revistas, con ritmo de polca y mazurka. Aquella marchiña carnavalesca sería la sucesora de la marcha-rancho de fines

<sup>30</sup> Se le denominaba (*cordão*) a un grupo carnavalesco de percusión con un director.

del siglo XIX; más movida y con influencias de los ritmos globalmente difundidos en el período, como el *ragtime*, el *one-step* y otros (Leymarie 2015, 305).

Según Barros (2013, 37) la marchiña sería una creación de la clase media brasileña de los años 20, la cual además tenía una sonoridad más “europeizada” dentro del carnaval, apreciación compartida por el investigador Juan Pablo González (comunicación personal, 4 septiembre 2021) quien señala que este ritmo sería más accesible a la población criolla o de origen europeo. Las marchiñas pasarían entonces a formar parte de la banda sonora de los carnavales, con temas simples, picarescos y alegres, con un ritmo rápido y un estribillo marcado, pero además como acota Meirelles (2010, 131) con letras que abordaban temas sociales, y trataban sobre las dificultades y las condiciones de vida de la población.

Los diversos ritmos brasileños populares ya consolidados en la década de 1950, como la marchiña, el baião o el frevo, comienzan a vincularse con otros ritmos latinoamericanos o internacionales, como el mambo, el bolero, y el jazz, dando origen al samba-canción y más tarde a la bossa nova (Meirelles 2010). La denominación samba, que en las primeras décadas del siglo XX se aplicaba a cualquier estilo de música de origen africano, y que hasta 1920 tuvo que disfrazarse bajo el título de “tangos” para poder ser aceptado socialmente (Pontes 2018, 100), en las décadas posteriores asumió características más definidas, como música de desfile de carnaval, y como un género de música popular “conscientemente cultivado” (Ramos Tinhorão 1991, 122).

Da Costa (2012, 66) señala que el carnaval propició el mestizaje entre el choro, concebido como *folcmúsica*, y el toque de “el samba del Morro”, dando origen a una música popular urbana, entendida como masiva y con autoría definida. En este sentido, el carnaval como momento de expresión y transmisión cultural, propició en Brasil el vínculo entre musicalidades tradicionales, géneros internacionales, y nuevas expresiones urbanas, que posteriormente permitieron la conformación de géneros como la marchiña, cuya popularidad permitió que se difundiera hacia otros países de la región.

Respecto al caso chileno, González y Rolle (1999, 515-522) dedican algunas páginas de su libro a la llegada de los ritmos brasileños durante el siglo XX, en especial el maxixe, el samba y la marchiña, los cuales se habrían popularizado a principios de la década de 1940, hasta el punto de ser bailados a lo largo de todo el país.

Particularmente la marchiña, se difundió en Chile ya sea mediante presentaciones en vivo como a través de grabaciones. Respecto de las primeras, estas se realizaban en radios, y en teatros, *boîtes* y locales nocturnos de Santiago y Valparaíso. En este sentido, González y Rolle (1999, 522) destacan la presencia en Chile en los cuarenta y cincuenta del dúo brasileño los Indios Tabajaras, y orquestas de origen argentino —conocidas como orquestas características— como los Hawaiian Serenaders o la orquesta de Feliciano Brunelli, las cuales interpretaban diversos estilos populares.

Tanto los Hawaiian Serenaders como los Indios Tabajaras grabaron en Chile por el sello Victor, presentando además de marchiñas, otros ritmos mestizos de América, como sambas, rumbas, guarachas, y foxtrots, en una muestra ya procesada para el oído no local, de lo que en Chile podría considerarse “una mezcla perfecta de afroamericanismo” (González y Rolle 1999, 534).

Respecto a las grabaciones, el disco y por consecuencia la radio, constituyeron medios fundamentales de difusión de la marcha en Chile, no solo a través de agrupaciones brasileñas que difundían directamente canciones surgidas en carnaval, sino también, por agrupaciones de origen argentino las cuales, junto con otros ritmos de moda, grababan marchas, como un géneroailable e internacionalmente popularizado.

Los catálogos de discos Victor de 1940, 1941 y 1945 en Chile, presentan diversas marchas en la categoría deailables:

- “Jua-jua”, Feliciano Brunelli y su Orquesta Característica
- “Miau miau”, “Papagaio”, “Passarinho do Relogio”, Aracy de Almeida
- “Te ja”, Carmen Miranda
- “Eu Brinco”, Hawaiian Serenaders con Osvaldo Novarro.

El rol del disco de 78 RPM en la difusión de repertorio internacional a mediados del siglo xx, y más específicamente en la difusión desde Brasil de marchas y baiones, de rumbas y congas desde Cuba, y de corridos y jarabes desde México, ha sido estudiado para el caso uruguayo por Marita Fornaro (2005, 151), quien da cuenta de que el fenómeno presentado tiene también un correlato en otros países de la región.

También el cine cumplió un rol importante como difusor de la música brasileña, por ejemplo con el estreno en 1941 de *Aquella noche en Río* en Valparaíso, protagonizada por Carmen Miranda, quien popularizó además la marcha “Mamae Eu Quero” un año antes, a través de la película *Serenata argentina*:



Fig. 7: *Aquella noche en Río*. Afiche de la película en estreno en Valparaíso, *Diario La Unión*, 28 de octubre de 1941, p. 2.

Hoy se efectuará simultáneamente en los Teatros Colón y Valparaíso, la premiere de estreno de la notable cinta technicolor, “Aquella Noche en Río”, que ha sido la sensación de la temporada en los Estados Unidos. La actuación del Bando da Lusa, el famoso conjunto orquestal brasileño permite dar todo su sabor a la música típica que interpreta Carmen Miranda.<sup>31</sup>

## REFLEXIONES FINALES

La Fiesta de la Primavera desde sus inicios y durante el siglo xx en Chile se caracterizó por la heterogeneidad cultural de sus prácticas y expresiones, en términos de García-Bedoya (2011), al constituirse como un escenario de encuentro, combinación o incluso contraposición de elementos culturales y de imaginarios sin que necesariamente estos fueran procesados para la conformación de nuevas prácticas locales propias y transculturales. La Fiesta de la Primavera de hecho permitía la cohabitación de una gran variedad de musicalidades, estereotipos y estéticas, extranjeras y también locales. Se instala de hecho como una fiesta laica y heterogénea, a diferencia de las “fiestas patrias”, donde los contenidos predominantes son nacionales y deliberadamente definidos. La heterogeneidad queda también en evidencia en las imágenes de la recopilación audiovisual de la Fiesta de la Primavera de 1959, donde son representados distintos países latinoamericanos y donde se destacan también elementos sobre la cultura y la estética brasileña, en los carros, en los disfraces y en los tambores (Cineteca Nacional de Chile 2019).

Respecto a la marchiña, esta se instala en el periodo analizado en eventos culturales en Chile al ser tomada por agrupaciones festivas, traspasando el ámbito carnavalesco donde se origina, hacia un alcance masivo a través de su exportación hacia otros países de la región. La *deslocalización* de la marchiña del contexto local desde donde surge, fue posibilitada por la mediación que realizaban los principales medios de difusión y comunicación de mediados del siglo xx: el disco, la radio y el cine, como indican los antecedentes presentados anteriormente.

La marchiña en Río de Janeiro, al mismo tiempo que se extiende por otros países de Sudamérica a través de los medios de comunicación vigentes, y es reproducida por la industria artística, se inserta localmente en el contexto del carnaval y la música popular hasta nuestros días, específicamente en locales nocturnos y espacios de bohemia como las quintas de recreo, y en espectáculos musicales, fiestas y carnavales donde también se genera identificación con otras prácticas y usos mundializados. Es en este sentido, que en el caso analizado hay también en juego procesos de hibridación cultural.

Durante el siglo xx la cercanía de los puertos chilenos –pero también sus ciudades centrales– con las dinámicas del mercado global, permitió un acceso a las esferas mundiales de consumo cultural, donde los procesos de hibridación se ma-

<sup>31</sup> *Diario La Unión*, “Aquella Noche en Río será estrenada simultáneamente en el Valparaíso y el Colón”, 28 de octubre de 1941, p. 10.

nifiestan. En este sentido, se conforma en estas ciudades un panorama cultural conflictivamente diverso y cambiante, donde el acceso a lo global está lejos de generar uniformización. Sin embargo, sería necesario poner en discusión la noción de cosmopolitismo que surge en el debate sobre la apertura cultural de Valparaíso. Por un lado la posición de Chile en Sudamérica y respecto a los centros globales de producción cultural, era periférica a mediados del siglo xx y lo sigue siendo, y por tanto el acceso a contenidos culturales era hasta cierto punto limitado, y su intercambio desigual.

Simultáneamente, hay procesos locales de selección de los contenidos que generaban mayor identificación simbólica: la *marchiña* era “lo que llegaba” en un período como músicaailable, pero además fue adoptada en determinadas fiestas donde se intentaba definir una musicalidad que representara lo “mundialmente carnavalesco”. Adicionalmente, si bien la *marchiña* surge en otro país latinoamericano, los procesos de identificación en Chile no estaban exentos de las lógicas de poder y prestigio en juego, cuando Brasil constituía uno de los polos regionales de generación de productos culturales masivos, junto con Argentina y México.

Actualmente algunos de estos géneros populares adoptados en Chile desde otros países latinoamericanos, son considerados parte de una tradición urbana vinculada a lo festivo, a partir de la declaración de la Música de la Bohemia Tradicional de Valparaíso como patrimonio inmaterial. Concretamente en Valparaíso, pero también en San Antonio, la música de la bohemia incluía boleros, valeses y tangos:

El puerto de San Antonio mantenía en los años cincuenta un asentado prestigio bohemio [...] Boleros y tangos sonaban en vivo como una invitación abierta a noches largas y acompañadas [...] Era un ajetreo cargado de identidad porteña, no menos atractivo que el del otro foco de bohemia costera, el puerto principal de Valparaíso (García 2017, 84).

Los génerosailables que estaban presentes en los espacios de vida bohemia son incorporados en actividades festivas en Chile, manteniéndose o siendo reemplazados por otros géneros según las tendencias de cada período. La *marchiña* que, a diferencia de la *cumbia*, no se mantiene en el ámbito de la bohemia, sí permanece hasta hoy en el Carnaval de San Antonio, heredada de la Fiesta de la Primavera, e institucionalizada tanto en la organización anual del evento, como en las prácticas habituales de las agrupaciones, transmitidas desde los cultores mayores.

Los distintos géneros de música popular latinoamericana incorporados a los repertorios festivos acompañan los festejos tanto en su alcance masivo en las calles y plazas principales, como en sus versiones locales, barriales u organizacionales, principalmente bajo la forma de orquestas o bandas musicales, pero también en agrupaciones festivas como murgas o comparsas que interpretan melodías conocidas, las reproducen o las transforman. Tanto Elías Zamora modificando el idioma de “La Jardineira” para cantarla en español, como Tito Duarte modificando las letras de canciones de la época, adoptan y reproducen obras de música popular.

En el ámbito social, a pesar del carácter elitario de la Fiesta de la Primavera en sus inicios, por ser organizada desde las universidades, por la validación institucional que alcanza, y porque contaba con una importante participación de segmentos más acomodados, logra alcanzar una mayor convocatoria de sectores medios y populares, replicando elementos de los festejos institucionales como la elección de la reina, pero en espacios barriales, sindicales, y gremiales. El carácter popular que la Fiesta de la Primavera adquiere, se revela también en el impulso festivo espontáneo, placentero, emotivo, sustentado en la acción colectiva, y en la creatividad para la improvisación de instrumentos, trajes y repertorios sin contar con una formación musical, teatral o artística.

Efectivamente la Fiesta de la Primavera se instala como una práctica cultural no deliberativa, con apariencia carnavalesca pero que no intenta invertir el orden cotidiano, al poner el foco en la alegría y en la integración de distintas clases sociales, e involucrando a instituciones, empresas, fuerzas armadas, organizaciones locales, y clubes deportivos. No obstante aquellos ciertos aspectos satíricos y burlescos lograban permear la fiesta, como la risa o el humor popular con carácter “socializante”, o una retórica igualitarista que ignora las jerarquías más que intentar subvertirlas, en términos de Serrano (2006, 143). A pesar del carácter transitorio de estos elementos, aquello no los priva de lo carnavalesco, que emerge en relatos, testamentos y en los poemas citados.

El uso extensivo del espacio público, la celebración hasta la madrugada permitida institucionalmente, la amplia participación social activa ya sea en agrupaciones, en los carros alegóricos, o simplemente como disfrazados, y la diversidad de sus públicos en cuanto a edades y segmentos socioeconómicos, dan cuenta de una actividad festiva que en las ciudades analizadas tuvo un importante arraigo en la comunidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvarado, Matías. 2018. “El acto de Chacarillas de 1977. A 40 años de un ritual decisivo para la dictadura cívico-militar chilena”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, s. n. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.71900>.
- Andrade, Mário de. 1999. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia.
- Bajtin, Mijail. 1987. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Barros, Maria. 2013. “Valores do passado: tradição e nostalgia no bloco da saudade”. Tesis de Maestría en Comunicación de la Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- Bernand, Carmen. 2014. “Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX)”. *Historia Crítica* 54 (mayo): 21-48. <https://doi.org/10.7440/histcrit54.2014.02>.
- Cabrera, Hernán. 2011. “Cartografía regional de las fiestas tradicionales”. En *Regionalización cultural del Uruguay*, coordinado por Felipe Arocena, 211-262. Montevideo: Universidad de la República.

- Cáceres, Óscar y Felipe Carmona. 2009. "Vida, Alma y Corazón del Carnaval de San Antonio". Reportaje documental carrera de periodismo. Viña del Mar: Universidad de Viña del Mar.
- Carreño, Luciana. 2017. "Pobrecitos jovencitos sin sexo y sin seso. Formas y modelos de vida estudiantil bajo la crítica de los reformistas de izquierda en la Universidad de Buenos Aires (1917-1921)". *Izquierdas* 32 (marzo): 79-106. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492017000100079>.
- Cineteca Nacional de Chile. 2019. "La Fiesta de la Primavera: 1959. Patrimonio Fílmico Documental (1950-1970)". Colección Museo Histórico Nacional de Chile. Acceso 3 de noviembre de 2021. [https://youtu.be/W\\_OW-ForQTK](https://youtu.be/W_OW-ForQTK) (22 de septiembre de 2021).
- Espinoza, Francisca. 2013. "Para engrandecer el alma, fortalecer el espíritu y afrontar con mayor seguridad el porvenir. Fiesta de la primavera y orden social en la zona central de Chile, 1940-1950". *Seminario Simon Collier 2012*, por AA VV, 13-44. Santiago de Chile: RIL.
- Fornaro, Marita. 2005. "La radiodifusión y el disco: un análisis de la recepción y adquisición de música popular en Uruguay entre 1920 y 1985". En *Nassarre Revista Aragonesa de Musicología XXI, Actas del Congreso Internacional de la Sociedad ibérica de Etnomusicología* 21, n.º 1: 143-155.
- Da Costa, Tânia. 2010. "Folclorização do popular: uma operação de resistencia à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50". *ArtCultura* 12, n.º 20: 7-22. <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11322> (14 de agosto de 2021).
- Da Costa, Tânia. 2012. "Reconfigurando la canción, reinventando la nación: la folclorización de la música popular en Brasil y en Chile en los años cuarenta y cincuenta". *Historia* 45 (junio): 49-68.
- División Discos Víctor. 1941. *Catálogo de Discos Víctor*. Santiago de Chile: División de Discos Víctor de la Corporación de Radio de Chile.
- Duarte, Héctor. 2021. "El carnaval de San Antonio, sus agrupaciones y su musicalidad histórica". Entrevistado por Alejandro Gana, 29 de agosto de 2021.
- Gana, Alejandro. 2020. "La Murga como herramienta de expresión musical carnavalesca: vestigios y perspectivas en Chile". En *Congreso de Carnaval 2020. Canto, Ritual, y Expresión Popular de lo Cotidiano. Libro de actas*, editado por Alejandro Gana, 96-115. Valparaíso: Corporación Carnaval de Coplas por Valparaíso.
- Gandra, Alana. 2020. "A criadora da primeira marchinha de carnaval, Chiquinha Gonzaga". *Agência Brasil, Rio de Janeiro*, 28 de febrero de 2020. <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-02/chiquinha-gonzaga> (5 de mayo de 2021).
- García Canclini, Néstor. 1992. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- García-Bedoya, Carlos. 2011. "Categorías latinoamericanas para una mundialización intercultural". *Cuadernos Inter.c.a.mbio* 8, n.º 9: 15-37.
- García, Marisol. 2017. *Llora, corazón. El latido de la canción cebolla*. Santiago de Chile: Catalonia/Periodismo UDP.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle. 1999. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.
- González, Víctor. 2009. *La crítica cultural latinoamericana y la investigación educativa*. Caracas: Fundación Centro Nacional de Historia.
- Jordán, Laura. 2021. "Músicas en Valparaíso: Bibliografía comentada y estado del arte". *Revista Neuma* 2 (agosto):14-49. <https://doi.org/10.4067/S0719-53892019000200014>.
- Jordán, Laura y Douglas Smith. 2011. "How Did Popular Music Come to Mean Musica Popular". *IASPM Journal* 2, n.º 1-2: 19-33.

- Leal, Valentina y Carlos Aguirre. 2020. *Estiba y desestiba. Trabajos del Valparaíso que fue (1938-1981)*. Valparaíso: Inubicalistas/Instituto de Historia Universidad de Valparaíso.
- Leymarie, Isabelle. 2015. *Del tango al reggae. Músicas negras de América Latina y del Caribe*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Lorenzo, Santiago. 2012. *Carácter, sociabilidad y cultura en Valparaíso 1830-1930*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Mans, Matheus. 2020. "As histórias por trás das marchinhas de Carnaval". *Esquina da Cultura*, 18 de febrero de 2020. <https://www.esquinadacultura.com.br/post/as-historias-por-tras-das-marchinhas-de-carnaval> (3 de agosto de 2021).
- Middleton, Richard y Peter Manuel. 2001. *Popular music*. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43179> (27 de julio de 2023).
- Markarian, Vania, María Eugenia Jung e Isabel Wschebor. 2008. *1908: El año augural, Aniversarios 2008*, 1. Montevideo: Archivo General/Universidad de la República.
- Martínez, Andrea. 2016. *Informe pre estudio de identificación de la comunidad. Expediente cuequeros de Valparaíso*. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Región de Valparaíso, Departamento de Patrimonio.
- Martínez, Andrea, Elías Zamora y Yasna Rivera. 2014. *Cueca en Valparaíso. La vida de un cultor porteño*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Meirelles, Neusa. 2010. "Formação social brasileira e identidade em letras da música popular (1958-2008)". En *¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM*, editado por Carolina Santamaría-Delgado, Heloísa Valente, Vargas Herom y Óscar Hernández: 130-145. Montevideo: IASPM-AL/Escuela Universitaria de Música.
- Municipalidad de San Antonio. 2015. *Carnaval de Murgas y Comparsas: 10 años de alegrías 2005-2015*. San Antonio: Autoedición.
- Oteiza, Rodrigo. 2017. *Estudio Participativo: Música de la Bohemia Tradicional de Valparaíso*. Unidad Regional de Patrimonio Cultural. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. <https://www.sigpa.cl/ficha-elemento/musica-de-la-bohemia-tradicional-de-valparaiso> (23 de septiembre de 2021).
- Órgano de la Asociación de los Estudiantes (OAE). 1908 (marzo, abril, mayo y junio). "Relación Oficial del Primer Congreso Internacional de Estudiantes Americanos Celebrado en Montevideo de 26 de enero al 2 de febrero de 1908". *Evolución. Revista Mensual de Ciencias y Letras* 21, 22, 23 y 24.
- Palominos, Simón. 2012. "Recorriendo la topografía de lo popular: una mirada socio-histórica para el análisis de las músicas populares y su rol en la construcción de hegemonía". En *¿Qué hay de popular en la música popular? Actas del I Congreso Chileno de Estudios en Música Popular*, editado por Adriana Barrueto e Ignacio Ramos: 263-273. Santiago de Chile: ASEMPCh Asociación Chilena de Estudios en Música Popular.
- Pontes, Renata. 2018. "Literatura, música y re-significación: Modernidad, nacionalismo y experimentación estética en Cuba y Brasil". Tesis de Doctorado en Literatura, Pontificia Universidad Católica De Chile.
- Ramos Tinhorão, José. 1991. *Pequena história da Música Popular*. São Paulo: Art.
- Real Academia Española. 2013. *Diccionario histórico de la lengua española* (DHLE). <https://www.rae.es/dhle> (5 de noviembre de 2021).
- Revista Discos Victor. 1945. "Música, Noticias, Canciones", n.º 72. Corporación de Radio de Chile S.A.
- Ruano, Alberto. 2006. "Globalización-Elogio del vértigo". *Revista La Tadeo* 72 (enero): 33-46. <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/523> (15 de agosto de 2021).

- Serrano, Eliseo. 2006. "Julio Caro Baroja y la Historia Social". *Historia Social* 55: 135-152. <https://www.jstor.org/stable/40340999> (22 de enero de 2020).
- Turner, Victor. 1993. *Antropología della performance*. Milano: Il Mulino.
- Valenzuela, Mario. *Soy un carnaval, murgas y comparsas de San Antonio*. Arteluz Film, documental, 2015, 53 min. <https://www.facebook.com/watch/?v=955988158173156> (23 de septiembre de 2021).

Fecha de recepción: 21.12.2021

Versión reelaborada: 29.07.2023

Fecha de aceptación: 18.08.2023